Atualmente, o dogmatismo e a intransigência dos puristas da pintura "não objetiva" ou "abstrata" não podem ser descartados como meros sintomas de uma atitude de culto em relação à arte. Os puristas fazem exigências extravagantes à arte porque, em geral, a valorizam mais do que ninguém. Pela mesma razão, são muito mais atenciosos com ela. Uma boa parte do purismo é a tradução de uma extrema solicitude, de uma ansiedade quanto ao destino da arte, de uma preocupação com sua identidade. Devemos respeitar isso. Quando o purista insiste em excluir a "literatura" e o tema das artes plásticas, agora e no futuro, o máximo de que o podemos acusar de imediato é de uma atitude anti-histórica. É bastante fácil mostrar que a arte abstrata, como qualquer outro fenômeno cultural, reflete as condições sociais e outras circunstâncias da época em que seu criador vive, e que não há nada na própria arte, dissociado da história, que a force a seguir numa ou noutra direção. Não é tão fácil, porém, rejeitar a afirmação dos puristas de que o que há de melhor nas artes pláticas contemporâneas é abstrato. Neste ponto o purista não precisa reforçar sua posição com pretensões metafísicas. E quando insiste em fazê-lo, aqueles entre nós que reconhecemos os méritos do abstrato sem aceitar a totalidade de suas reivindicações, devemos apresentar nossa própria explicação para sua atual supremacia.

A discussão quanto à pureza em arte e, estreitamente ligadas a ela, as tentativas de estabelecer as diferenças entre as diversas artes não são inúteis. Uma espécie de confusão das artes é algo que sempre existiu, existe e existirá. Do ponto de vista do artista, absorto nos problemas de seu meio e indiferente aos esforços dos teóricos para explicar *completamente* a arte abstrata, o purismo é o extremo de uma reação salutar contra os erros cometidos na pintura e na escultura, decorrentes dessa confusão nos vários séculos passados.

I

Pode haver, acredito, algo como uma forma de arte dominante; foi o que a literatura se tornou na Europa por volta do século XVII. (Não que a ascendência de uma arte particular coincida sempre com suas melhores produções. Em matéria de realização, a música era a arte mais notável desse período.) Em meados do século XVII, as artes pictóricas haviam sido, quase em toda parte, relegadas às cortes, onde acabaram por degenerar numa decoração de interiores relativamente banal. A classe mais criativa da sociedade, a burguesia mercantil em ascensão, impelida talvez pela iconoclastia da Reforma (o desprezo jansenista de Pascal pela pintura é um sintoma) e pelo baixo custo e mobilidade relativos do meio físico após a invenção da imprensa, havia desviado a maior parte de sua energia criativa e aquisitiva para a literatura.

Ora, quando porventura se confere a uma arte o papel dominante, esta se torna o protótipo de toda arte: as outras tentam se despojar de suas próprias características e imitar-lhe os efeitos. A arte dominante, por sua vez, tenta ela própria absorver as funções das demais. Disso resulta uma confusão das artes, pela qual as subservientes são pervertidas e distorcidas; são obrigadas a negar sua própria natureza no esforço por alcançar os efeitos da arte dominante. No entanto, as artes subservientes só podem ser manipuladas desse modo quando já alcançaram um grau de domínio técnico que lhes permita se atrever a dissimular seus meios. Em outras palavras, o artista precisa ter adquirido sobre seu material um domínio tal que possa anulá-lo aparentemente em favor da *ilusão*. A música foi salva da sina das artes pictóricas nos séculos XVII e XVIII por sua técnica comparativamente rudimentar pela relativa brevidade de seu desenvolvimento como arte formal. Afora o fato de a música ser por natureza a arte mais distanciada da imitação, suas possibilidades ainda não tinham sido exploradas o suficiente para que ela pudesse tentar efeitos ilusionistas.

Mas a pintura e a escultura, as artes por excelência da ilusão, já haviam adquirido a essa altura uma destreza tal que as tornava infinitamente suscetíveis à tentação de igualar os efeitos, não apenas da ilusão, mas das outras artes. Não só a pintura podia imitar a escultura, e a escultura imitar a pintura, como ambas podiam tentar reproduzir os efeitos da literatura. E foram os efeitos da literatura que a pintura dos séculos XVII e XVIII mais se esforçou por lograr. A literatura, por várias razões, havia conquistado a ascendência, e as artes plásticas – especialmente na forma da pintura de cavalete e da

estatuária – tentaram ganhar acesso ao seu domínio. Embora isso não explique por completo o declínio dessas artes durante esse período, esta parece ter sido a forma que ele assumiu. Pois houve de fato um declínio, em comparação ao que havia ocorrido na Itália, em Flandres, na Espanha e na Alemanha no século anterior. Bons artistas, é verdade, continuaram a aparecer – não preciso exagerar o declínio para defender meu ponto de vista – mas não boas *escolas* de arte, nem bons seguidores. As circunstâncias que cercaram o aparecimento dos grandes artistas individuais parecem transformar quase todos em exceções; pensamos neles como grandes artistas "apesar de". Há uma escassez de eminentes pequenos talentos. E o próprio nível de "excelência" baixa no confronto com a obra do passado.

Em geral, a pintura e a escultura nas mãos dos talentos menores – e é isso que conta – convertem-se em meros espectros e "títeres" da literatura. Toda a ênfase é retirada do meio e transferida para o tema. Já não se trata sequer de imitação realista, pois isso já é ponto pacífico, mas da capacidade de interpretar temas para alcançar efeitos poéticos e assim por diante.

Nós mesmos, ainda hoje, estamos próximos demais da literatura para avaliar sua posição como arte dominante. Talvez um exemplo do inverso possa tornar mais claro o que quero dizer. Na China, acredito, a pintura e a escultura tornaram-se as artes dominantes no curso do desenvolvimento da cultura. Vemos ali um papel subordinado ser reservado à poesia, que, em conseqüência, assume as limitações que lhes são próprias: o poema se limita ao momento único da pintura e a uma ênfase nos detalhes visuais. Os chineses chegam a exigir encanto visual da caligrafia em que o poema é inscrito. E, comparada às suas artes pictóricas e decorativas, a poesia mais recente dos chineses não parece um tanto aguada e monótona?

Lessing, em seu *Laokoon*, escrito na década de 1760, identificou a presença de uma confusão das artes tanto prática quanto teórica. Mas viu os seus efeitos prejudiciais exclusivamente em termos de literatura, e suas opiniões sobre artes plásticas apenas exemplificam os típicos equívocos de sua época. Ele criticou os poemas descritivos de poetas como James Thomson, vendo neles uma invasão do domínio da pintura de paisagem, mas, sobre a invasão da poesia pela pintura, tudo que conseguiu foi condenar pinturas alegóricas que requeriam uma explicação e quadros como *O filho pródigo*, de Ticiano, que incorporam "dois pontos necessariamente separados do tempo num único e mesmo quadro".

II

O ressurgimento romântico, ou revolução romântica, pareceu de início oferecer alguma esperança para a pintura, mas quando ele saiu de cena a confusão das artes havia se agravado. Segundo a teoria romântica da arte, o artista sente algo e transmite seu sentimento a seu público – não a situação ou a coisa que o estimulou. Para preservar o caráter imediato do sentimento era ainda mais necessário que antes, quando a arte era imitação mais que comunicação, ocultar a função do meio. O meio, ainda que necessário, era um deplorável obstáculo físico entre o artista e seu público, que num estado ideal iria desaparecer por completo, deixando a experiência do espectador ou leitor idêntica à do artista. Embora a música, considerada como uma arte do puro sentimento, estivesse começando a ganhar uma estima quase igual, essa atitude representa um triunfo final para a poesia. Todo apreço pelas artes como *métiers*, ofícios, disciplinas – de que algum vestígio sobrevivera até o século XVIII – se perdeu. As artes passaram a ser vistas como nada mais nada menos que um dom, entre muitos, da personalidade. Shelley expressou isso do melhor modo quando, em sua *Defense of Poetry*, exaltou a poesia acima das demais artes porque seu meio era o que mais se aproximava, nas palavras de Bosanquet, de não ser meio algum. Na prática, essa estética incentivou aquela forma específica e difundida de desonestidade artística, que consiste em tentar escapar dos problemas do meio de uma arte buscando refúgio nos efeitos de outra. A pintura, mais suscetível a evasões desse tipo, foi quem mais sofreu nas mãos dos românticos.

A princípio as coisas não se afiguravam assim. Em conseqüência do triunfo dos burgueses e do modo como se apropriaram de todas as artes, uma lufada de ar fresco soprou em todos os campos. Se a revolução romântica na pintura foi de início uma revolução mais na temática do que em qualquer outra coisa, com o abandono da literatura retórica e frívola da pintura do século XVIII em busca de um conteúdo literário mais original, mais pujante, mais sincero, ela trouxe também consigo uma maior audácia nos meios pictóricos. Delacroix, Géricault, e mesmo Ingres, foram empreendedores o bastante para encontrar forma nova para o novo conteúdo que introduziram. Mas o saldo final de seus esforços foi tornar a opressão da literatura sobre a pintura ainda mais fatal para os talentos menores que os seguiram. As piores manifestações da pintura literária e sentimental já haviam começado a aparecer no final do século XVIII – especialmente na Inglaterra, onde um ressurgimento que produziu

algo da melhor pintura inglesa foi igualmente eficaz em acelerar o processo de degeneração. Nessa altura, as escolas de Ingres e Delacroix se uniram às de Morland, Greuze e Vigée-Lebrun para se converter na pintura oficial do século XIX. Houve acadêmicos antes, mas pela primeira vez tivemos academicismo. Na França do século XIX, a pintura experimentou um ressurgimento de atividade como não se vira desde o século XVI, e o academicismo pôde produzir pintores tão bons como Corot e Theodor Rousseau, e até Daumier – mas, a despeito disso, os acadêmicos levaram a pintura a um nível que, sob alguns aspectos, foi o mais baixo de todos os tempos. O nome desse nível mais baixo é Vernet, Gérome, Leighton, Watts, Moreau, Böcklin, os pré-rafaelitas etc. O fato de alguns desses pintores terem real talento só tornou sua influência ainda mais perniciosa. Era preciso ter talento, entre outras coisas, para desencaminhar a arte a tal ponto. A sociedade burguesa ditou ordens a esses talentos, e eles as cumpriram – com talento.

O dano foi causado menos pela imitação realista em si do que pela ilusão realista a serviço da literatura sentimental e declamatória. Talvez as duas andem de mãos dadas. É o que parece, a se julgar com base na arte ocidental e greco-romana. Todavia, no que diz respeito à pintura ocidental, é verdade que, enquanto foi a criação de uma cultura urbana de mentalidade racionalista e científica, ela sempre teve propensão a um realismo que tentava obter alusões através de um aniquilamento do meio, e esteve mais interessada em explorar os significados práticos dos objetos do que em apreciar sua aparência.

III

Por volta de 1848, o romantismo já se esgotara. Foi a última grande tendência, *diretamente* resultante da sociedade burguesa, capaz de inspirar e estimular o artista profundamente responsável, o artista consciente de certas obrigações inflexíveis para com os padrões de seu ofício. Depois disso, o ímpeto, embora de fato tivesse se originado na sociedade burguesa, só podia surgir sob a aparência de uma negação dessa sociedade, como uma rejeição. Não haveria uma guinada para uma nova sociedade, mas a emigração para uma boêmia que viria a ser o santuário da arte em meio ao capitalismo. Seria a tarefa da vanguarda desempenhar, em oposição à sociedade burguesa, a função de encontrar formas culturais novas e adequadas para a expressão dessa mesma sociedade, sem sucumbir, ao mesmo tempo, às suas divisões ideológicas e à sua recusa em permitir às

artes serem sua própria justificação. A vanguarda, a um só tempo filha e negação do romantismo, torna-se a encarnação do instinto de autopreservação da arte. Ela só está interessada, e só se sente responsável, pelos valores da arte; e, dada a sociedade tal como ela é, tem uma percepção orgânica do que é bom e do que é nocivo para a arte.

Como o primeiro e mais importante item de seu programa, a vanguarda viu a necessidade de se livrar das idéias que contaminavam a arte com as lutas ideológicas da sociedade. Por idéias passou-se a entender tema em geral. (Tema como distinto do conteúdo, no seguinte sentido: toda obra de arte tem que ter conteúdo, mas o tema é algo que o artista pode ou não ter em mente quando está realmente trabalhando.) Isso significou uma nova e maior ênfase na forma, e envolveu também a afirmação das artes como vocações, disciplinas e ofícios independentes, absolutamente autônomos e respeitáveis por si mesmos, e não como meros canais de comunicação. Este foi o sinal para uma revolta contra o predomínio da literatura, que era o tema na sua forma mais opressiva.

A vanguarda buscou, e até hoje busca, diversas variantes; sua ordem cronológica não é nada clara, mas pode ser melhor retraçada na pintura, que, por ser a principal vítima da literatura, torna o problema mais nítido. (Forças provenientes de fora da arte desempenham um papel mais abrangente do que tenho espaço para considerar aqui. E sou obrigado a ser bastante esquemático e abstrato, já que estou mais interessado em traçar linhas gerais do que em explicar e coligir todas as manifestações particulares.)

No segundo terço do século XIX a pintura já havia degenerado do pictórico ao pitoresco. Tudo depende da anedota ou da mensagem. A imagem pintada se desdobra num espaço vazio, indeterminado; é por mero acaso que está num quadrado de tela e dentro de uma moldura. Poderia igualmente ter sido soprada no ar ou formada de plasma. Ela tenta ser alguma coisa que o espectador mais imagina do que vê – um baixo-relevo ou então uma estátua. Tudo contribui para a negação do meio, como se o artista tivesse vergonha de admitir que de fato pintou sua pintura, em vez de a ter gerado em sonho.

Esse estado de coisas não podia ser superado de um só golpe. A campanha pela redenção da pintura deveria ser marcada, de início, por um embate relativamente lento. A pintura do século XIX fez sua primeira ruptura com a literatura quando, na pessoa de Courbet, o *communard*, fugiu do espírito para a matéria. Courbet, o primeiro verdadeiro pintor de vanguarda, tentou reduzir sua arte a dados sensoriais imediatos,

pintando unicamente o que os olhos podiam ver, como uma máquina, sem o auxílio do espírito. Escolheu por tema a prosaica vida contemporânea. Como tantas vezes fazem os vanguardistas, tentou demolir a arte burguesa oficial virando-a pelo avesso. Quando se leva alguma coisa tão longe quanto ela pode ir, muitas vezes se volta ao ponto de partida. Uma nova planaridade (*flatness*) começa a aparecer na pintura de Courbet, e uma nova e mesma atenção a cada polegada da tela, fosse qual fosse sua relação com os "centros de interesse". (Zola, os Goncourt e poetas como Verhaeren foram os equivalentes de Courbet na literatura. Também eles eram "experimentais"; também eles estavam tentando se libertar de idéias e de "literatura", isto é, tentando fundar sua arte numa base mais estável que o ecúmeno burguês em desintegração.) Se a vanguarda parece relutante em reivindicar o naturalismo para si, é porque a tendência foi com demasiada freqüência incapaz de alcançar a objetividade que professava, isto é, sucumbiu a "idéias".

O impressionismo, levando adiante o pensamento de Courbet em sua busca de objetividade materialista, abandonou a experiência do senso comum e procurou emular a imparcialidade da ciência, imaginando, com isso, chegar à própria essência não só da pintura como da experiência visual. Estava se tornando importante determinar os elementos essenciais de cada uma das artes. A pintura impressionista torna-se mais um exercício de vibrações de cor do que de representação da natureza. Enquanto isso, Manet, mais próximo de Courbet, atacava o tema em seu próprio terreno ao incluí-lo em suas pinturas e anulá-lo aqui e ali. Sua indiferença insolente a seu tema, que era muitas vezes em si mesmo notável, e sua modelagem planar da cor foram tão revolucionárias quanto a técnica impressionista propriamente dita. Da mesma forma que os impressionistas, ele viu os problemas da pintura como problemas antes de mais nada do meio, e chamou a atenção dos espectadores para isso.

IV

A segunda variante do desenvolvimento da vanguarda foi simultânea à primeira. É fácil reconhecer essa variante mas muito difícil expor suas motivações. Tendências seguem direções opostas, e intenções opostas se encontram. Juntando tudo isso, porém, há o fato de que, no final das contas, as intenções opostas realmente se encontram. Há um esforço comum em cada uma das artes para expandir os recursos expressivos do meio, não para expressar idéias e noções, mas para expressar mais

imediatamente sensações, os elementos irredutíveis da experiência. Ao longo desse percurso, parecia que a vanguarda, em sua tentativa de escapar da "literatura", resolvera triplicar a confusão das artes, levando-as a imitar qualquer outra arte exceto a literatura.[1] (Nessa altura, o opróbrio em relação à literatura se expandira de modo a incluir tudo que a vanguarda condenava na cultura burguesa oficial.) Cada arte iria demonstrar suas forças capturando os efeitos de suas artes irmãs ou tomando uma destas como tema. Uma vez que a arte era o único valor que restava, que tema poderia ser melhor para cada arte do que os processos e efeitos de uma outra? A pintura impressionista, com suas progressões e difusões de cor, com seus humores e atmosferas, estava alcançando efeitos aos quais os próprios impressionistas aplicavam os termos da música romântica. A pintura foi, porém, a menos afetada por essa nova confusão, que vitimou principalmente a poesia e a música. A poesia – pois também ela tinha de escapar da "literatura" – estava imitando os efeitos da pintura e da escultura (Gautier, os parnasianos, e mais tarde os imagistas) e, é claro, os da música (Poe havia restringido a "verdadeira" poesia ao poema lírico). A música, fugindo da sentimentalidade indisciplinada, impenetrável, dos românticos, tentava descrever e narrar (música programática). Dizer que nisso a música imita a literatura seria ir contra a minha própria tese. Mas a música, quando começa a ser figurativa, imita tanto a pintura, quanto a poesia; além disso, parece-me que Debussy usou a música programática mais como pretexto para experimentar do que como fim em si mesmo. Assim como os pintores impressionistas tentavam chegar à estrutura subjacente à cor, Debussy tentava chegar ao "som subjacente à nota".

Afora o que estava acontecendo dentro de seu campo, a música como arte começou ela própria a ocupar uma posição muito importante em relação às demais artes. Em razão de sua natureza "absoluta", da distância que a separa da imitação, de sua absorção quase completa na própria qualidade física de seu meio, bem como em razão de seus recursos de sugestão, a música passou a substituir a poesia como a arte-modelo (*paragon art*). Era a arte que as outras artes de vanguarda mais invejavam, e cujos efeitos mais arduamente tentavam imitar. Por conseguinte, a música foi o principal agente da nova confusão das artes. O que atraía a vanguarda para a música, tanto quanto seu poder de sugestão, era, como disse, sua natureza de arte da sensação imediata. Quando Verlaine disse, *"De la musique avant toute chose"*, estava não só pedindo à poesia que fosse mais sugestiva – o poder de sugestão, afinal de contas, era um ideal poético imposto à música – mas também que atingisse o leitor ou ouvinte com sensações mais imediatas e mais fortes.

Mas foi só quando o interesse pela música levou a vanguarda a considerá-la como um *método* de arte, e não como um tipo de efeito, que encontrou o que estava procurando. Descobriu então que a vantagem da música residia sobretudo no fato de ela ser uma arte "abstrata", uma arte de "pura forma". E era assim por ser incapaz, objetivamente, de comunicar qualquer outra coisa senão uma sensação, e porque essa sensação não podia ser concebida em quaisquer outros termos senão os do sentido pelo qual penetrava na consciência. Uma pintura imitativa pode ser descrita em termos de identidades não visuais, uma peça de música não, quer esta tente ou não imitar. Os efeitos da música são, essencialmente, os efeitos da pura forma; os da pintura e da poesia são muitas vezes contingentes às naturezas formais dessas artes. Só aceitando o exemplo da música e definindo cada uma das outras artes unicamente nos termos do sentido ou faculdade que percebe seu efeito e excluindo de cada arte tudo que é inteligível nos termos de qualquer outro sentido ou faculdade, é que as artes não musicais poderiam atingir a "pureza" e a auto-suficiência que desejavam; ou melhor, que desejavam na medida em que eram artes de vanguarda. A ênfase, portanto, deveria incidir sobre o físico, o sensorial. A influência corruptora da "literatura" só se faz sentir quando os sentidos são negligenciados. A mais recente confusão das artes foi o resultado de uma concepção equivocada da música como a única arte imediatamente sensorial. Ocorre que as outras artes também podem ser sensoriais, desde que olhem para a música não para lhe macaquear os efeitos, mas para tomar emprestado seus princípios como arte "pura", isto é, como uma arte que é abstrata porque não é quase nada senão sensória.[2]

V

Norteando-se, quer consciente quer inconscientemente, por uma noção de pureza derivada do exemplo da música, as artes de vanguarda nos últimos cinqüenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura. As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas "legítimas" fronteiras, e o livre comércio foi substituído pela autarcia. A pureza na arte consiste na aceitação – a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica. Para provar que seu conceito de pureza é mais do que uma tendência do gosto,

os pintores apontam a arte oriental, a arte primitiva e a das crianças como exemplos da universalidade, naturalidade e objetividade de seu ideal de pureza. Compositores e poetas, embora em grau muito menor, podem justificar seus esforços para atingir a pureza referindo-se aos mesmos precedentes. A dissonância está presente na música primitiva e não na ocidental, a "ininteligibilidade" na poesia popular. A questão, evidentemente, ganha maior nitidez nas artes plásticas, pois, em sua função não decorativa, foram as que estiveram mais estreitamente associadas à imitação, e onde o ideal do puro e do abstrato encontrou maior resistência.

As artes, portanto, foram tangidas de volta a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma arte, a opacidade de seu meio deve ser enfatizada. No caso das artes visuais, o meio se revela físico; por isso a pintura pura e a escultura pura buscam, acima de tudo mais, afetar o espectador fisicamente. No caso da poesia, que, como disse, também precisou escapar da "literatura" ou dos temas para se salvaguardar da sociedade, concluiu-se que o meio é essencialmente psicológico e sub- ou supralógico. O poema deve visar à consciência geral do leitor, não simplesmente sua inteligência.

Seria conveniente por um momento considerar a poesia "pura", antes de passar à pintura. A teoria da poesia como encantamento, hipnose ou droga – como um agente psicológico, portanto – remonta a Poe e, em última instância, a Coleridge e Edmund Burke, com seus esforços para situar o prazer da poesia na "Fantasia" ou "Imaginação". Mallarmé, contudo, foi o primeiro a basear nessa teoria uma prática consistente de poesia. O som, ele concluiu, é apenas um auxiliar da poesia, não o próprio meio; além disso, a poesia hoje é sobretudo lida, não recitada: o som das palavras é parte de seu significado, não aquilo que o contém. Para livrar a poesia do tema e dar plenos poderes à sua verdadeira força afetiva é necessário libertar as palavras da lógica. A singularidade do meio da poesia está no poder que tem a palavra de evocar associações e conotar. A poesia já não reside nas relações das palavras entre elas enquanto significados, mas nas relações das palavras entre elas enquanto personalidades compostas de som, histórias e possibilidades de significado. A lógica gramatical é conservada porque necessária para pôr essas personalidades em movimento, pois palavras não relacionadas são estáticas quando lidas e não recitadas em voz alta. Tenta-se descartar a métrica, a forma e o ritmo, porque estes são considerados muito locais e determinados, demasiadamente vinculados a momentos e lugares

específicos e a convenções sociais para pertencer à essência da poesia. Fazem-se experimentos em prosa poética. Mas, como no caso da música, descobriu-se que a estrutura formal era indispensável, que algo dessa estrutura era parte integrante do meio da poesia como um aspecto de sua resistência... O poema ainda oferece possibilidades de significação, mas apenas possibilidades. Caso uma delas fosse realizada com demasiada precisão, o poema perderia a maior parte de sua eficácia, que é agitar a consciência com infinitas possibilidades, aproximando-se do significado em seus limites sem contudo jamais nele cair. O poeta escreve não tanto para *expressar* como para criar algo que vai operar sobre a consciência do leitor de modo a produzir a emoção da poesia. O conteúdo do poema é o que ele faz para o leitor, não o que comunica. E a emoção do leitor derivaria do poema como um objeto único e não dos referentes externos ao poema. Isto é a poesia pura tal como os audaciosos poetas contemporâneos tentam defini-la pelo exemplo de sua obra. Obviamente, trata-se de um ideal inatingível, ainda que a maior parte da poesia dos últimos cinqüenta anos tenha tentado alcançá-lo, quer seja poesia sobre nada ou poesia sobre o impasse da sociedade contemporânea.

No caso das artes plásticas, é mais fácil isolar o meio e, por conseguinte, pode-se dizer que a pintura e a escultura de vanguarda atingiram uma pureza muito mais radical do que a poesia de vanguarda. A pintura e a escultura são capazes de se tornar mais completamente aquilo que fazem e nada mais; como a arquitetura funcional e a máquina, elas *parecem* o que *fazem*. A pintura ou a estátua se esgota na sensação visual que produz. Não há nada para identificar, associar ou pensar, mas tudo a sentir. A poesia pura luta pela sugestão infinita; as artes plásticas puras, pela mínima. Se o poema, como afirma Valéry, é uma máquina para produzir a emoção da poesia, a pintura e a estátua são máquinas para produzir a emoção da "visão plástica". As qualidades puramente plásticas ou abstratas da obra de arte são as únicas que contam. Enfatize o meio e suas dificuldades, e de imediato os valores puramente plásticos, os valores próprios da arte visual passam para o primeiro plano. Subjugue o meio a ponto de toda percepção de sua resistência desaparecer, e os usos adventícios da arte se tornam mais importantes.

A história da pintura de vanguarda é a de uma progressiva rendição à resistência de seu meio; resistência esta que consiste sobretudo na negativa categórica que o plano do quadro opõe aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista. Através dessa rendição, a pintura se desembaraça não só da imitação – e com ela da "literatura" – como também do corolário da imitação realista, a confusão

entre pintura e escultura. (A escultura, de sua parte, enfatiza a resistência de seu material aos esforços do artista para submetê-lo em formas não características da pedra, do metal, da madeira etc.) A pintura abandona o claro-escuro e a modelagem sombreada. As pinceladas são muitas vezes definidas por razões próprias. O moto do artista do Renascimento, *Ars est artem celare*, é trocado por *Ars est artem demonstrare*. As cores primárias, as cores "instintivas", fáceis, substituem os tons e a tonalidade. A linha, que é um dos elementos mais abstratos da pintura, visto que jamais é encontrada na natureza como definição de contornos, retorna à pintura a óleo como a terceira cor entre duas outras áreas de cor. Sob a influência do formato quadrado das telas, as formas tendem a se tornar geométricas – e simplificadas, porque a simplificação também é uma parte da adaptação instintiva ao meio. Mais importante que tudo, porém, o próprio plano da pintura fica cada vez mais raro, achatando-se e comprimindo os planos fictícios de profundidade até que eles se encontrem como um só no plano real e material que é a verdadeira (*actual*) superfície da tela; ali ficam lado a lado, ou encadeados, ou transparentemente impondo-se uns aos outros. Onde o pintor ainda tenta indicar objetos reais, suas formas se aplainam e se espalham na atmosfera densa, bidimensional. Uma vibrante tensão se instaura à medida que os objetos lutam para conservar seu volume contra a tendência do plano real do quadro a reafirmar sua planaridade material, comprimindo-os, reduzindo-os a silhuetas. Num estágio posterior, o espaço realista se fragmenta e se estilhaça em planos (*flat planes*) que avançam, paralelos à superfície plana. Por vezes esse avanço rumo à superfície é acelerado pela pintura de um segmento de madeira ou de textura em *trompe l'oeil*, ou pelo desenho exato de letras impressas, dispostas de modo a destruir a ilusão parcial de profundidade ao atacar de um só golpe os vários planos juntos. Assim o artista enfatiza deliberadamente o caráter ilusório dos efeitos que pretende criar. Por vezes esses elementos são usados num esforço para preservar uma ilusão de profundidade, sendo postos no plano mais próximo de modo a empurrar os outros para trás. Mas o resultado é uma ilusão óptica, não uma ilusão realista, e só acentua ainda mais a impenetrabilidade da superfície plana.

A destruição do espaço pictórico realista e, com ele, a do objeto, foi levada a cabo por meio da paródia que foi o cubismo. O pintor cubista eliminava a cor porque, consciente ou inconscientemente, estava parodiando, com o objetivo de destruir, os métodos acadêmicos para a obtenção de volume e profundidade, que são o sombreado e a perspectiva, e que como tais pouco têm a ver com a cor no sentido comum da palavra.

O cubista usou esses mesmos métodos para fragmentar a tela numa multiplicidade de sutis planos recessivos, que parecem se deslocar e desaparecer em profundidades infinitas, e no entanto insistem em retornar à superfície da tela. Quando contemplamos uma pintura cubista da última fase, estamos testemunhando o nascimento e a morte do espaço pictórico tridimensional.

E assim como, na pintura, a planaridade original da tela esticada luta constantemente para superar todos os demais elementos, na escultura, a figura de pedra parece estar prestes a recair no monolito original, a peça fundida parece se reduzir e se homogeneizar numa volta ao magma original de que brotou, ou tenta lembrar a textura e a plasticidade da argila em que antes foi trabalhada.

Por fim, a escultura paira hesitante à beira da arquitetura "pura", e a pintura, tendo sido alçada de profundidades fictícias, é forçada a atravessar a superfície da tela, para emergir do outro lado na forma de papel, tecido, cimento e objetos reais de madeira e outros materiais colados, grudados ou pregados no que originalmente era o plano transparente do quadro, que o pintor já não ousa perfurar – ou, se ousa, só o faz para provocar. Artistas como Hans Arp, que começam como pintores, acabam por escapar da prisão do plano único, passando a pintar sobre madeira ou estuque e a usar moldes ou carpintaria para elevar ou rebaixar planos. Em outras palavras, eles passam da pintura para o baixo-relevo colorido, e finalmente – a tal ponto precisam se afastar para voltar à tridimensionalidade sem correr ao mesmo tempo o risco da ilusão – se tornam escultores e criam objetos no espaço, através dos quais liberam seus sentimentos de movimento e direção da geometria cada vez mais ascética da pintura pura. (Exceto no caso de Arp e de um ou dois outros, a escultura da maioria desses pintores metamorfoseados, por força de sua origem na disciplina da pintura, é sobretudo não escultórica. Usa cor, formas frágeis e intricadas, e uma variedade de materiais. É construção, fabricação.)

Os franceses e os espanhóis em Paris levaram a pintura às raias da abstração pura, mas, com poucas exceções, ficou para os holandeses, alemães, ingleses e italianos a tarefa de consumá-la. Foi nas mãos destes que o purismo abstrato foi consolidado numa escola, dogma e credo. Em 1939, o centro da pintura abstrata já se deslocara para Londres, enquanto em Paris a geração mais jovem de pintores franceses e espanhóis havia reagido contra a pureza abstrata e retornado a uma confusão entre literatura e pintura tão extrema quanto qualquer outra do passado. Esses jovens surrealistas ortodoxos não devem ser identificados, contudo, com

pseudo- ou falsos surrealistas da geração anterior, como Miró, Klee e Arp, cuja obra, a despeito de sua intenção aparente, só contribuiu para a maior expansão da pintura abstrata pura e simples. Na verdade, boa parte dos artistas – senão a maioria – que deu contribuições importantes para o desenvolvimento da pintura moderna chegou a ela com o desejo de explorar a ruptura com o realismo imitativo em busca de uma expressividade mais forte, mas a lógica do desenvolvimento foi tão inexorável que, no final das contas, sua obra não passou de um degrau a mais rumo à arte abstrata, e a uma maior esterilização dos fatores expressivos. Foi assim, quer o artista fosse Van Gogh, Picasso ou Klee. Todos os caminhos levaram ao mesmo lugar.

VI

Vejo que não apresentei nenhuma explicação para a atual superioridade da arte abstrata além de sua justificação histórica. Assim, o que escrevi tornou-se uma apologia histórica da arte abstrata. Argumentar a partir de qualquer outra base exigiria mais espaço do que disponho, e envolveria uma incursão pela política do gosto – para usar a expressão de Venturi – da qual não há saída – no papel. Minha própria experiência da arte me obrigou a aceitar a maioria dos padrões de gosto a partir dos quais a arte abstrata se originou, mas não sustento que sejam os únicos padrões válidos por toda a eternidade. Considero-os simplesmente os mais válidos neste momento específico. Não tenho dúvida alguma de que serão substituídos no futuro por outros padrões, talvez mais abrangentes do que qualquer um possível agora. E, mesmo agora, eles não excluem todos os outros critérios possíveis. Ainda sou capaz de apreciar um Rembrandt mais por suas qualidades expressivas do que por sua consecução de valores abstratos — por mais rica que esta possa ser.

É suficiente dizer que não há nada na natureza da arte abstrata que a force a ser assim. O imperativo vem da história, da época em conjunção com um momento particular alcançado numa tradição particular da arte. Essa conjunção mantém o artista numa situação da qual, no presente momento, ele só pode escapar abrindo mão de sua ambição e retornando a um passado gasto. Esta é a dificuldade para os que estão insatisfeitos com a arte abstrata, sentindo que ela é demasiado decorativa ou demasiado árida e "desumana", e que desejam um retorno à figuração e à literatura nas artes plásticas. Não

poderíamos nos livrar da arte abstrata por meio de uma simples evasão. Ou por negação. Só podemos nos desembaraçar da arte abstrata assimilando-a, abrindo nosso caminho através dela. Para chegar aonde? Não sei. Parece-me, ainda assim, que o desejo de retornar à imitação da natureza na arte não teve outra justificativa senão o desejo de certos adeptos da arte abstrata de lhe dar força de lei permanente.

Notas

1. Esta é a confusão das artes pela qual Babbit [Irving Babbit, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, 1910] responsabilizou o romantismo.

2. As idéias sobre música que Pater expressa em *The School of Giorgine* refletem essa transição do musical para o abstrato melhor do que qualquer outra obra de arte isolada.

Nota das organizadoras

Este artigo foi publicado em *Partisan Review*, jul.-ago., 1940. Revisto pelo autor e sem modificações substanciais, foi posteriormente publicado em *Pollock and After: The Critical Debate*, org. Francis Frascina, 1985.

Neste seu segundo texto publicado sobre arte, Greenberg aprofunda sua defesa da arte abstrata deixando de lado a crítica sócio-cultural desenvolvida menos de um ano antes em "Vanguarda e kitsch" (cf. nesta edição). Esta última palavra nem mesmo é citada, e a célebre oposição é então substituída pela dualidade vanguarda/academicismo, retomando o clássico debate em torno do Laocoonte. A primazia é dada à perspectiva histórica — o próprio crítico faz menção à limitação de sua "apologia histórica da arte abstrata". Perspectiva que será, nos anos 60, condensada em "Pintura modernista" (cf. nesta edição), tornando-se o cerne do debate em torno de sua crítica.

LEITURA SUGERIDA: sobre o início dos anos 40, ver o texto de Greenberg "New York painting only yesterday", 1957, *CG* IV (publicado substancialmente modificado em *A&C*, com o título "The late thirties in New York"). E sobre essa questão indicamos: M. Fried, "Modernist painting and formal criticism", 1964; B. Cavaliere, R.C. Hobbs, "Against a newer Laocoon", 1977; T. de Duve, "Clement Lessing", 1979, in *Essais datés* I, 1987, e "Les silences de la doctrine", in *Clement Greenberg entre les lignes*, 1996; T.J. Clark, "A teoria da arte de Clement Greenberg", 1982 (cf. nesta edição), e M. Fried, "How modernism works: A response to T.J. Clark", 1982; F. Frascina, "Introduction", in *Pollock and After: The Critical Debate*, 1985; A. Danto, "Greenberg, le grand récit du modernisme et la critique d'art essentialiste", 1993; H. Damisch, "O autodidata", 1993 (cf. nesta edição).